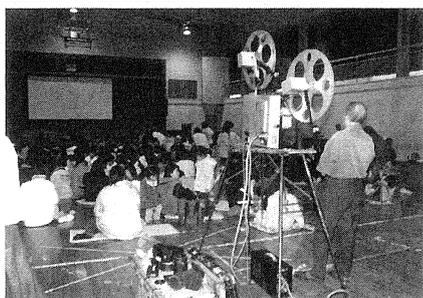
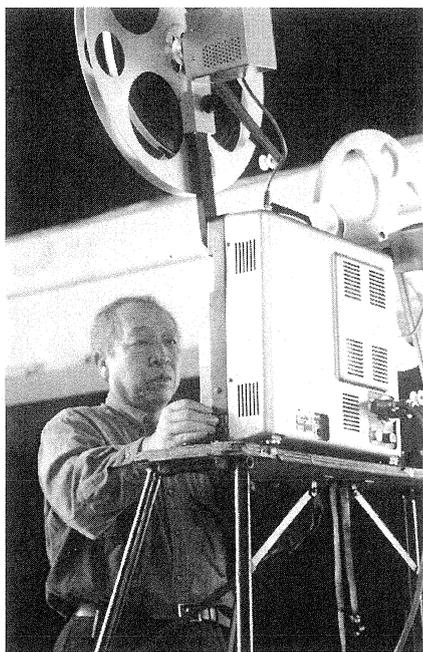


映写の仕事とは

ぼくはいわゆる出張映写、映画館のない地域の、会館やホール、学校、映画祭などで映画を上映することを仕事としています。最近スクリーン数は増えていますが、それでも、日本には映画館のない地域はたくさんあります。そこに出かけて行って上映する、つまり映写機を持ち込んで上映するわけです。フィルムがあって、それを映写機にかけ光を与えれば簡単に上映できると思われがちなのですが、本当の「映写」をするためには、実はいろいろな工夫が必要なのです。きちんとした映写で観客に届いて、映画は完成するのです。

ぼくがフィルムと映写機に出会ったのは6歳のときです。戦前、オールキネマという35ミリフ



小学校体育館での上映風景

ィルムのポータブル映写機のメーカーを経営していたのがぼくの叔父で、父もそこで映写技師をしていました。このオールキネマは東京の神田にあって、かなり手広く商売していました。そういう環境で育ったわけです。

戦争中は愛知県の西尾市に疎開し、戦後そこの県立

西尾高校を卒業しました。ぼくは中学のころから映画しかないと考えていたので、すんなりと戦後、営業を再開したオールキネマに入りました。昭和30年のことです。戦後は出張映写を中心とした会社になっており、そのままその仕事を続けてきました。

その中でいくつもの技術的な工夫をしてきました。映写機では光源が大切ですから、いろいろ工夫をして、「こだわりの光」をつくってきました。出張映写の場合、上映の質は千差万別といえます。ある映画祭の実例ですが、最初はその地域にある地元の人が映写していたのですが、その映画祭に参加された監督が映写の際のレンズの選択とか音響とかが納得できないので、何とかしてほしいと、ぼくのところに声がかかる。そこで劇場用映写機を可搬型に改造したプロジェクターを持ち込み、音響はドルビーSRDで上映しました。ぼくは映画祭にしる、例えば、学校の体育館で上映するにしる、つねに作品に対して敬意を払った上映を心がけています。

ぼくの哲学は、上映会場を「映画館」につくりかえること、もちろん、会場によって条件が全部異なるわけだから、その中で最高の劇場をつくるという心がけが一番大切だと思っています。持ち込むスクリーンの素材選定や映写機の決定など、気をつける点は多々あります。もっといえば、ぼくの哲学は監督を乗り越えること、その意図を最大限に尊重して映写することです。長年、そのような姿勢で上映をしてきたおかげで、山田洋次、大林宣彦、椎名誠監督から信頼されて今日に至っています。

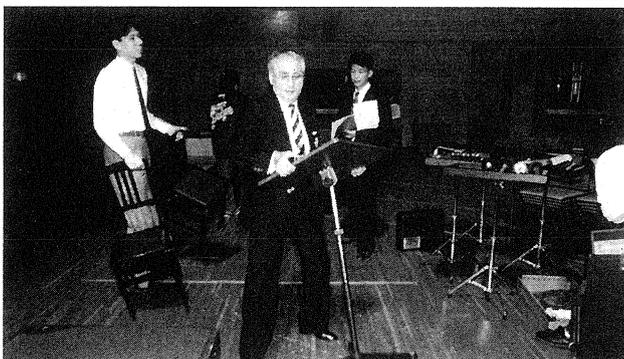
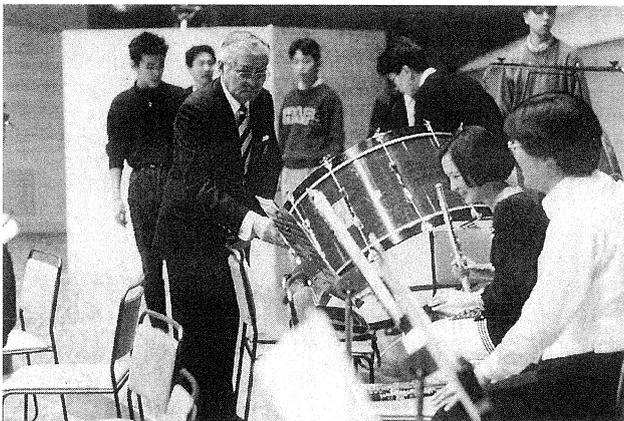
このたびは、このような地味な仕事を認めていただき、芸術選奨文部科学大臣賞をいただきました。この場をお借りして、みなさまに感謝いたします。

生涯ステージマネージャー

私は77歳の現在も、水戸室内管弦楽団のステージマネージャー（以下、ステマネ）として働いています。この仕事はかなり広い範囲の仕事を受け持ちますが、音楽ホールへの楽器の搬出入や、音楽家がベストの状態状態で演奏に臨めて、しかも聴衆のみなさんの耳に理想的な音楽が届くように、その環境を設定するのが一番重要な役割となります。

最近各地にすばらしいコンサートホールがつくられ、音響、照明、楽器の搬出入やステージ・セッティングなど、細部にまで神経が行き届いており、まさに隔世の感があります。私は戦後のGHQチャペルセンターでの、現N響メンバーによるティータムオーケストラにスタッフとして参加して以来、生涯を通じてこの仕事を続けてまいりました。

以後、近衛秀麿氏のオーケストラ設立にとも



楽団員とともにステージ・セッティング

なってステマネとなり、近衛管弦楽団、日本フィル、新日本フィルのステマネを勤め、昭和61年（1986）、緞帳のない音楽専用のサントリーホール初代ステマネに就任しました。平成3年（1991）のサントリー退職後は、冒頭にある水戸室内管弦楽団のステマネと紀尾井ホールのステージアドバイザーを勤め、現在は水戸室内管弦楽団の専属として働いています。

それにしても新しいホールの設備の良さは、当時を思い起こすとまるで夢のようです。あのころは、楽器運びも専用のトラックではなくオート三輪や列車でした。雨が降れば楽器が濡れないように苦労しましたし、列車輸送では、1、2分の乗換え時間で積み下ろしをしなければならなかったのです。しかも8時間も10時間もの輸送の後で、車に積み替えて会場に運びます。当時はほとんどが音楽専用ではない多目的ホールなので、階段を利用しての搬入でした。そんな苦労も、観客のみなさんの拍手喝采で一気に報われたものでした。

先輩のいない職場なので、すべて自分で考え判断しなければなりません。そのようなときには音楽家のみなさん、指揮の近衛さんや小澤征爾さん、作曲家の團伊玖磨さんや武満徹さんをはじめとした関係者、また多くのソリストの人たちに教えていただきました。デビューからお世話させてもらった演奏家の方々は今はベテランになられていますが、「マーちゃん、元気かい」と親しく声をかけてくれます。個性的な音楽家たちのお世話をし、音楽に包まれて仕事のできた私の一生は、実にラッキーだったと思わずにはいられません。

私の体験は『マエストロ、時間です』（ヤマハミュージックメディア）として出版しましたので、ご一読いただければ幸いです。

「稽古」のこと

私の父は、歌舞伎囃子方・田中流11世家元田中傳左衛門（重要無形文化財「歌舞伎音楽囃子」〈各個認定〉保持者〈いわゆる人間国宝〉）で、私も父と同じ道を今日まで歩いてきました。そして今年の2月に12世となり、続いて次男に13世として名跡を引き継がせました。このように考えますと、連綿とした血の流れのように思えますが、私の祖父がたまたま9世の弟子で田中流を受け継いだという家柄です。父は「世襲の良さは、受け継がれてきた祖先の芸、家の芸を“血”によってふくらませるといふ利点はあるが、反面、その人材いかんによっては、温室育ちの弱さを招くおそれがある」といつも自分の身に置き換えて話をしていました。私は三女ですが、どちらかというとなら親っ子で、ただ稽古事の一つで小鼓の稽古を始めたのですが、いつとなくその稽古が熱を帯びて、そのまま現在に至っている次第です。

「稽古」は道を極める手段としてどの分野にお

いても重要な位置を占めるのは、広く知られていることです。よく他の方々から「稽古は好きですか?」というような質問を受けることがありますが、実は返答に困ってしまいます。というのは、このような家に生まれ、その道に進むという者には好きだから稽古をする、嫌いだからしない、というような問題ではないからです。父は「好きとか嫌いとかいう感情は、趣味につながり遊びにつながるが、芸の家に生まれた者は先祖から伝えられてきたものを受け継ぎ次の世代に伝承していかねばならない、という義務感、責任感から稽古をするのだ」とたびたび説明はしてくれておりましたが、率直に申しますと、稽古は嫌いでした。ただ稽古は嫌いでもやらなければならない。嫌いだった稽古も終わった後の清々しさを思うと、また父に向かっておりました。国立劇場養成課の稽古も、もう35年間もかかわってきましたが、その間には囃子方として育った者、研修途中で退く者、囃子方となっても限界を感じて去る者

等、各々が「稽古」と戦っているわけです。私には能楽大鼓方である主人との間に3人の息子がおりますが、彼らもやはり、両親の歩んできた道をひたすらに「稽古」と向き合いつつ歩み続けていく以外に、芸にたずさわる者に課せられた道はないと思っております。



父（11世田中傳左衛門）との稽古（奥が本人）



国立劇場の養成での稽古（左が本人）

油絵の修復

日本画と比べて丈夫なのに直す必要があるの？ と思っている人は多いのではないのでしょうか。10年あまり前、ある県の文化課長が「日本の油絵は明治以来百余年の歴史しかない。油絵は丈夫であるから当面県として保存修復の対策を講じる必要はない」と発言するのを聞いて驚いたことがあります。

油絵も各種の物質、すなわち、顔料、油、画布の布や目止に用いる膠などの組み合わせでできています。それぞれのバランスが崩れると傷むのです。各種の損傷を整理すると次のようになります。①経年による脆化、②保存・取扱いの欠陥、③技法・材料の欠陥、④過去の修復材料や方法の欠陥、⑤バンドリズム（暴力による破壊）、などが単独あるいは複合されて損傷が occurs します。

次に修復例として、重要文化財『智・感・情』（黒田清輝筆、東京文化財研究所蔵）を見ましょう。本図は日本人女性をモデルにした我が国最初の裸体図です。1900年のパリ万国博覧会に出

品、褒賞を受けました。留学中の『朝粧』（焼失）とともに裸体画の嚆矢となり社会にも、画壇にも衝撃を与えました。

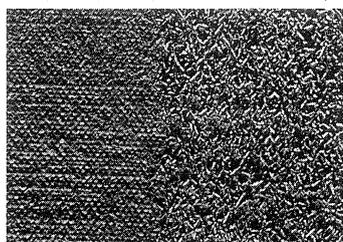
この作品は、背景が金箔地で細かく鱗片状に割れていました。鱗片の大きさは5mm四方くらいで、一つ一つの周辺が浮き上がっていました。このため下層の白色地が見え、鑑賞の妨げになり、移動も難しい状態でした。

分析の結果、画布は水性地で材料は炭酸鉛と炭酸鉛二水塩と膠であること、その上に褐色の砥の粉を塗り金箔を張ってあることがわかりました。砥の粉を塗ったり、金箔を張るのも膠を使っていました。

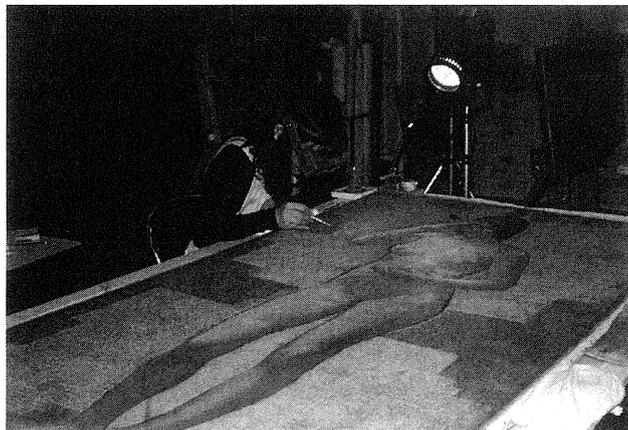
どうしてこのように傷んだのでしょうか。裸体部分は油絵具を用いてあり何ら問題はありません。原因は、地塗り層、砥の粉の層、金箔接着の膠の濃度に問題があったと考えられます。すなわち、上層の膠濃度が地塗り層より高かったためにおこったのです。

科学的調査を踏まえ、濃度5%の膠液で接着することになりました。画面を平らに置き、細筆に水を含ませ、鱗片状部分の5cm四方くらいに湿り気を与えます。軟らかくなるのを待ち、特殊な道具で鱗片を一つずつ押さえます。次に膠液を含ませ、薄いシリコンシートを置き、小さな鍋で間接的に加温、加圧して接着しました。集中力と根気のいる細かい作業でした。

明治以来130余年、油絵は広く普及し、国公立美術館その他に多数収蔵されております。修復を必要とする作品も多くあります。しかし、東京文化財研究所に油絵の部門はありません。国の文化行政の中に油絵の保存修復を取り込む時期にきていると思います。はじめに述べた文化課長は私の話を聞いて考え方を修正し、県の方針の中に油絵保存修復を取り込みました。



【上】
修復前（右）と修復後（左）
【下】
黒田清輝『智・感・情』のうち、『智』の修復作業（浮上り接着）
写真提供：修復研究所 21
(2枚とも)



世界に飛び出せ、日本映画

今年のカンヌ映画祭は日本映画にとって大きな成功の年でした。是枝裕和監督の『誰も知らない』、宮崎淳監督の短編映画『FRONTIER』と2作品の受賞。日本のアニメとしてはじめてカンヌのコンペ部門に登場した押井守監督の『イノセンス』。「監督週間」部門のオープニング作品として招待された石井克人監督の『茶の味』。いずれも個性的な作品で日本映画の層の厚さと多様性をアピールできたと思います。さらにカンヌの海岸沿いに今年初めて「ジャパンパビリオン」がオープンしました。ここはカンヌ映画祭における「日本映画総合インフォメーションセンター」、また「日本と海外の映画人交流の場」として人気スポットの一つとなりました。

日本映画はいつからカンヌのような国際映画祭においてこんなに存在感をもつようになったのか、という質問をよく受けました。もちろんこれは突然始まったわけではありません。黒澤明、小津安二郎、大島渚、今村昌平といった監督の作品は常に上映されてきました。けれども明らかにここから変わったといえる年は1997年だと思います。その年の5月、カンヌ映画祭で今村昌平監督の『うなぎ』がグランプリを受賞しました。同時に、河瀬直美監督が新人監督に与えられる賞、カメラ・ドールを受賞。さらに、9月のベネチア映画祭で北野武監督の『HANA-BI』がグランプリを受賞しました。日本映画の3世代の監督がそれぞれ最高賞を受賞したのです。さらに、6月にはアメリカで『Shall We ダンス?』が一般公開され、外国語映画としては記録的なヒットとなり市場での評価も高まりました。今では、映画祭が招待したり海外の配給会社が購入する日本映画の数も増えています。しかしもちろん課題はあります。

日本映画が作品として認知されても、日本の



『イノセンス』記者会見 右より、石川光久プロデューサー、押井守監督、川井憲次さん(音楽)



『誰も知らない』レセプションにて 主演男優賞受賞の柳楽優弥さん(後方)をはじめ主演の子どもたち

映画人は国際的なプレーヤーとして認知されていないのが現状です。経済や文化のボーダレス化が進んでいる現在、日本映画もさらに国際化していくことが必要となりますが、それには三つのステップがあります。第1が国際映画祭への出品、第2が一般映画館への配給、第3が海外からの資金導入と国際合作です。現在の日本映画は第2ステップの中ほどにいます。日本映画の国際化のためにやるべきことは明白です。内外の情報と人の交流をさらに活性化すること。世界各国の映画に関する市場やビジネス構造、教育、法令についてしっかりとした調査をすること。そしてこれが決定的なことですが、世界に通用する映画スター、特に女優さんをつくり出すことです。「日本映画の顔」がぜひともほしいと思います。今年のカンヌで唯一寂しかったのは、カンヌのレッドカーペットをカメラのフラッシュに包まれてさっそうと登っていく、そしてその姿が翌日の新聞や雑誌のグラビアを大きく飾る日本の女優さんの不在でした。

300人のチームプレー

総合芸術“バレエ”を支えて

私は、1988年から牧阿佐美バレエ団で企画・プロデュースの仕事をしていましたが、新国立劇場には開場前年の1996年から加わりました。現在は、舞踊総括プロデューサーとしてバレエと現代舞踊を統括しています。

良いバレエ舞台を創るためには、芸術監督、指導者、ダンサーおよび各部署のスタッフが一つの劇場を本拠に、長期にわたり継続的に公演を創り出すことが大変重要です。それによってバレエ団のスタイルが統一され、団体のオリジナリティーを生み出していくのです。バレエ界は長年こうした劇場の誕生を待ち望んでいましたので、新国立劇場の開場は、その端緒を開くものと大変注目を浴びました。しかし、外国では劇場付きバレエ団で作品を創ることが普通でも日本には例のなかった形であり、新たな道を開くとはこういうことかと思うようなことがたくさんありました。

バレエは何よりもまず、自らの“身体”で表現する芸術ですので、ダンサーには系統だった

地道な訓練の時間が必要です。芸術監督と検討を重ね、将来にむけたレパトリー構想を立て、



芸術監督、外国人指導者との打ち合わせ



新国立劇場で新制作された『ラ・バヤデール』より

バレエ団の組織づくり、年間のレッスンやリハーサル計画を進めていきます。また、舞台を完成するためには100名近いダンサーや、振付家、美術デザイナー、リハーサル指導者、指揮者、オーケストラに加え、舞台裏を支える舞台監督、照明、大道具、衣裳や靴、カツラ等のスタッフまで、300余名が力を合わせます。そのスケジュール調整を行いながら初日の幕を開けるのです。

現場では不測の事態も発生します。一番大変なのは主要スタッフやダンサーの病気、ケガが発生した場合です。実際に、本番前日に外国人指揮者が肺炎で緊急入院となって、急遽代替りの指揮者をお願いして幕を開けたことがありました。また、期待を一身に背負う主役ダンサーがケガで降板するとき、代役の決定をするのが一番辛いことです。ですから、毎日が無事に終わると本当にほっとするものです。

さて、バレエの舞台で不変のものはほとんどありません。チャイコフスキーの『白鳥の湖』が不滅であるということはレンブラントの絵画が不滅であることとは異なるものです。美術館で鑑賞する絵画とバレエが明らかに違う点は、上演する時代ごとにダンサーが変わり、スタイルも良くなり洗練されていくこと、音楽の解釈も振付家によって変化することです。バレエは額に入れて飾っておける芸術ではないのです。時代や国によって観客の期待も変わります。各国のアーティストたちが自分の生きる時代を意識して、舞台上に喜びや悲しみを表現するとき、その場でしか生まれない劇場芸術の醍醐味を、見る方々に堪能していただけるのでしょうか。この感動の瞬間を一人でも多くの方に味わっていただくために、この仕事を続けていきたいと思っています。

オペラを内側から支える人たち

音楽ヘッドコーチと合唱指揮者

新国立劇場は、開場当時から内外の一流歌手や指揮者、演出家たちを呼んで公演を行ってきたので、すでに世界の一流劇場の一つといえないこともないが、芸術監督ノヴォラツスキー氏の目指すところの一流劇場の概念は少し違う。

例えばニューヨークのメトロポリタン歌劇場にはじめて登場する歌手は、まず必ず劇場付きの音楽ヘッドコーチのところに送られる。そこで自分のやる部分を最初から最後まで歌わせられて、オーケータが出たらそのまま立ち稽古に参加できるが、音楽的に仕上がっていなかったり、暗譜があやしかったりした場合、ただちにその人のために追加ソロ練習が、音楽ヘッドコーチの命令で設定される。

音楽ヘッドコーチは稽古場における音楽監督であって、最高の公演に仕上げるために必要なあらゆる権限を有する。立ち稽古と平行して、その日の練習に参加しない歌手たちを集めてアンサンブル練習をしたり、本役の歌手の不調に備え

て代役の練習をつけたり、アンサンブルが難しい箇所では、公演当日も歌手たちを集め、通し練習をして、彼らを舞台に送り出す。そうして常に劇場としてのレベルを保つ義務を彼は負っている。

また合唱指揮者という存在も劇場にとってはとても大切だ。歌劇場合唱団はソロ歌手と違って劇場のほとんどすべての公演に出演する。だから合唱団は劇場の顔であり、劇場のレベルを左右する重要な要素でもある。合唱指揮者というと、一般的には合唱団員の音取りをして覚えさせ、立ち稽古に送り込む安易な仕事のように思われているふしもあるが、私がパイロイト音楽祭で世界的な合唱指揮者ノルベルト・バラチュ氏のもとで助手を務めながら学んだことは、まったくそれとは次元を異にする。合唱団の響き、あるいは音楽は合唱指揮者が築き上げるのだ。合唱指揮者は、それを指揮者や演出家の意向と突き合わせていく過程で、ときには細部の変更を行い、ときにはぶつかってでも自らの音楽を守り抜いていく。一流劇場の合唱団にはみな、それぞれの「音」がある。それを守るのが合唱指揮者の仕事だ。

劇場が長年にわたって一定のレベルを維持していくためには、こうした音楽ヘッドコーチ、合唱指揮者などが正しく機能していることが不可欠である。歌手たちや指揮者、演出家などがその劇場にくるときには襟を正し、そこで働くことを誇りに思えるか否かは、こうした人たちの質にかかっているのである。ノヴォラツスキー氏は、劇場付きスタッフを一流にすることなくして一流歌劇場への道はないと信じている。これまで我が国ではともすると軽視されてきた「表舞台に出ない本当の主役」が、実はオペラ劇場を根底から支えているのである。



『マクベス』でのカーテンコール
2004年5月



楽屋にて

おもて 面は生きている

現在演じられている能の中で、室町時代、江戸時代に打たれた^{おもて}面(能では使用される仮面をオモテと呼ぶ)が今もなお使われている。舞台の上で演者に同化し、ときには、どきりとするほど、みずみずしく輝いて見える。演者のわずかな動きではるか遠くの山を見る。月を見る。その心の内を語る。涙も、ためいきも^{のうめん}能面から湧き出ているように感じる。面が演者によって生かされている。その動きに目を凝らし、その声に耳を澄ましているうちに能の物語の中に引きずり込まれていく。能面は演じる側と観る側の架け橋。^{おもて}面が秘めた無限の表情で我々観客を魅了する。能面は「単なる道具でもなければ、美術品でもない。人を得てはじめて甦る生きもの」と白州正子は語っている。

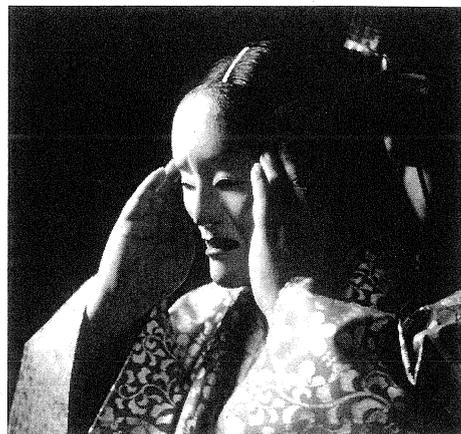
能の家に代々伝わる秘蔵の面を拝見させていただいた。写真集で馴染みのある憧れの面は、長年使い込まれたことを示すシミやキズ、修復の跡がある。それらが私には誇らしげに見えた。不思議に美しいと感じた。

許しを得て、面裏を拝見する。作者の刀の彫り跡がじかに語りかけてくる。顔に接するこの部分の視野は狭い。いにしえの演者たちは、この中で何を想いながら舞っていたのだろうか。



能面を制作する

撮影：太田宏昭



できあがった面を
演者がつける
撮影：太田宏昭

時代を超え、生き抜いてきた面の、はかりしれない歴史に思いをはせる。^{はかな}儂げで、しかもなお未来に向かって生きようとする力強さに圧倒される。面打ちとして、身の引き締まる至福のときである。

能面を制作することを「面を打つ」と言い、古い面を手本として「面を打つ」ことを「写す」と言う。江戸時代の頃になると面は写しの時代に入る。現在の面打ちの仕事の大半は、この「写し」である。

長い年月をかけて、多くの演者たちに使い込まれ、舞台とともに生きた面には、表情に生氣がある。神秘的なこの輝きを写すことができないものだろうか。名工の手による古面に向かいながら、新しい面を打つ者がぶつかる壁に答えを探す。過去からの声に耳を傾け、その声に導かれ、ひたすらその後ろを追う。せめて作者の意図に背かぬように、と。

舞台を拝見していて思いがけず自作の面に出逢うことがある。能の家で演者のぬくもりを感じながら成長している我が子の姿をいとおしくうれしく思う。豊かに育ってくれと願わずにはいられない。いつかこの面も神秘的な光を放つときがくるのだろうか。

※写真はいずれも本人の制作によるものである。

展示施工という仕事

現代美術の展覧会の展示施工（ディスプレイ）について多くの実績をもつ（株）東京スタジオに在籍しながら、交流スペースとしての「HIGURE 17-15 cas」を運営する、小沢洋一郎氏にお話をうかがった。

展覧会場での展示施工の作業って、会場プランに合わせてパネル（壁）を立てて、作品を設置する台を作っておしまい。そこに作品を設置するのは、運送業者に任せるのが通常なんです。はじめは僕らもそうだった。でも僕は作品のそばに近寄りたいという気持ちをもっていて。転機になったのは、80年代半ば以降、担当していた西武美術館で現代美術を扱いはじめたころです。海外から運ばれてきた作品の木箱を開梱するんですけど、みんな上手く開けられない。それをこうするんですってやってあげたり、というところからはじまって、段々と作品を扱うことができるという信頼を得ていった。それで作品を取り付けたり、作家のプランを実現したりという仕事をするようになっていきます。



展覧会の案内バナーを取り付ける

そのころ、東京スタジオで美術専門のグループをつくったらということで、cas (contemporary art studio) というチームを組んだんです。これで製作する作品や作家に応じて、会社の外から専門ごとに人を呼べるようにした。そうでないと多様になっている現代美術に対応できないんです。作品によって木彫だったり、溶接ができる人が必要だったり、音響装置を使うこともありますから。メンバーはアーティストの卵であったり、プロの職人だったり、プロジェクトごとに替わっていくようにして。このやり方で国内外のたくさんの作家たちと仕事してきました。

最近は展示施工が美術の裏方の仕事として認識されるようになって、大学の集中講義に呼ばれるんです。学校で教えることだけでは社会に出てすぐに通用しないというのが、先生にも判ってるんですね。経験が必要なんです。現場のビデオを見せて講義して、1時間半じゃ話さきれないんで、いつでもおいでって言うと、話を聞きに来る。そういう子を、今やっている美術館の現場に連れて行って作家に会わせたり。そのうち熱心な何人かは続けるようになります。

ここ（HIGURE 17-15 cas）は東京スタジオ発祥の地なんだけれど、今は会社から譲ってもらって独立させています。スペースをもつのは、展示の実験をする場として、夢だったんです。基地を持ったら色々なことができるようになりました。今は教育にも目覚めてます。10年ほど続けてきた若手が育ってきて、そういう子のところに美術館や作家から指名がかかるようになっていきます。だから最近ですね、機会があれば何でも教えてあげたいと思っているのは。作家と直接にコミュニケーションしながら作品を作りあげていくことの醍醐味を伝えてあげたいと思っています。

（談）

琉球結髪

琉球舞踊は華やかな衣装もさることながら、独特の髪型を抜きには語れない。舞踊家は、最後の決め手を髪に委ねる。それは演目の、身分、性格を髪型が如実に表現しているからである。「髪がきちんと結われていると安心して踊れるんです」そう言われる瞬間が私にとっての至福の時である。髪結い人生60年。無形文化財の諸先輩方をはじめ、沖縄県内の舞踊家の結髪、化粧、着付を一手に引き受けさせていただいた。

琉髪は、大きく分けて3つの種類に分けられる。カタカシラ（男性の髪型）、イナガラジ（女性の髪型）、^{なれかみ}垂髪（古典舞踊・組踊の女性の髪型）である。かつらが主流をなす舞台裏で、沖縄は今でも自毛の結髪を大切にする。その人ならではの髪の風合い、質感が出るのがおもしろい。愛情込めて誠実に結い上げる。すると、髪の方から応えてくれる。どんな髪でも1本1本毛筋が言うことを聞いてくれる。特に、舞台の早変わりでのその確信は一気に高まる。スピーディーに正確に、髪を把握し結び変える。5分間に勝負を賭け踊り手を舞台に送る。その瞬間、踊り手と結い手が一体化する。

ところで、亜熱帯の島の先人たちは、大変な知恵者であった。日本髪が^{びん}鬢付け油で型取りするのに対し、琉髪は^{つばき}椿油（^{みずあぶら}水油）が主流。鬢（ハイ）や襟足（ウシル）の膨らみを柔らかく張り出すことで風を受け、涼をとる仕組みになっている。髪だけではない。着物にしても体にぴったり着付けることはせず、風通しを考えた着付を考案。「ウシンチー」（腰ひも1本で着付ける）と呼ばれる独特の着付法を生み出した。

「イナゴー、キカラジドゥ、ヤンドー」（女性は常に身だしなみが肝心である）という言葉がある。キカラジ＝髪という言葉を用いた背景には、その昔女性たちが常に懐に櫛を忍ばせて、



結髪の実演をみせる



結髪（踊り手の髪を結う）

風に乱れる髪を手直ししていたところからきたものだ。深みのある言葉である。

琉髪は諸外国にもみられた。琉髪と同型の文化圏は、遠くビルマ（現ミャンマー）、タイ、中国（山岳民族の一部）、韓国まで広がる。しかし残念なことにそのほとんどが消失した。大交易時代、マリンロードを渡り、アジア一帯の交流を果たした沖縄の確かな歴史の証である。ともあれ、沖縄にのみ残されたこの髪型をていねいに伝承したい。沖縄県立芸術大学で、平成4年より、結髪・扮装の講義をさせていただいている。うれしいことに多くの若者たちが結髪に関心を寄せてくれている。60年前、私が女性舞踊家たちの髪で、カタカシラ（男性の髪で小さな^{なかくみ}鬘が特徴）を結うために考案した「中組カタカシラ」は、多くの舞踊家に活用され、芸術祭コンクールでも主流となった。

琉髪という歴史的重要な遺産を、さらに興隆、推進できるよう微力ながら精進を惜しまない覚悟である。

（古波蔵ひろみ）

ピアニストの縁の下の力持ち

コンサートテクニシャン

ピアノの演奏会を支えるにあたって調律師の役割はとても大きいものです。調律師の仕事というと単に音合わせをするだけ、と思っている人が多いと思いますが、それは調律師としての技術の一部です。音の入り口でもある鍵盤関係、アクション等の調整をメーカーが指示する寸法に合わせる整調という技術、そしてピアノの音色を決めるハンマーフェルトにかかわる整音という技術、この3つの作業が完全に整って演奏会で使用できるピアノとなるのです。

通常、演奏会当日の調律作業等の基本時間は2時間が一般的ですが、前述の整調、整音等の作業を施すにはかなり時間を要しますので、保守点検というかたちで1年に1～2度、2日間かけて(会館によって異なる)整調、整音等の作業を施しておきます。しかしピアノの音を色彩感あふれる音にしたり、タッチをより敏感にするには作業のつど、鍵盤関係やアクション等の摩擦抵抗を軽減する技術も要求されます。この摩擦抵抗を軽減する作業を施しても、残念ながら一晩



リハーサル終了後の整音作業
(津田ホール)

の演奏会でかなり失われてしまいます。またこの摩擦抵抗を軽減する技術作業の実施は、調律師の個々の考え方に委ねられますが、私は自分の調律を生かすためにはこの作業は不可欠だと思っています。それから調律で



(社) 日本ピアノ調律師協会関東支部事業部主催新人演奏会での公開調律の様相(こまばエミナース)

すが、冒頭に単に音合わせと表現しましたが、実はこの調律でピアノの色彩感は大きく変わってきます。ピアニストがそれぞれの音を持っているように、我々調律師も打鍵の相違による、それぞれの音をもっています。私はこの打鍵がとても重要だと思っています。ですから同じピアノでも調律師が変わると、弾き具合とか響きがずいぶんと変わることがよくあります。

最後に、演奏会場でのピアノの最適な設置場所(奥行き、左右)をいかに探し出すか、ここが大きなポイントになります。キャストターの向き(実はこのキャストターの向きによる音の変化も大きい)、照明による温湿度の変化によって調律も響きも大きく変わりますので、常にそういうことを踏まえた上での作業が要求されます。

ピアニストがピアノを弾き出したとき、自然と音楽表現に没頭できるよう、そのようなピアノを提供するのが我々調律師の役割だと思っています。またこのようなノウハウ(なにも隠すことはありません)を公開調律をとおして、若い人たちにも伝えていくことによって、ピアノ音楽としての芸術文化を陰から支えていけるのではないのでしょうか。

凧の制作

大空にヒラヒラと泳ぐように飛翔している凧、いまでも日本の各地で見られる風物詩ですが、さすがに都心では見られなくなりました。凧って東京にしかないものと私の親父さんは思ったそうです。東京からなくなっていく凧を集めてみたら、全国にある、いや世界中にあるのがわかり驚いたといっていました。呼びかけてみたら、あっという間に仲間が集まり、凧の会ができ、日本中、世界中で凧揚げ大会が開催されていることがわかりました。

この竹と紙でできている単純な子どもの遊びですが、日本列島北から南まで絵柄や形状が違って、それぞれの特徴を表しています。楽しさを大人になるまで忘れられず、私の父が「凧の博物館」や「日本の凧の会」を創立してしまいました。



凧の作り方教室

いつどこで凧が発生したのは定かではありませんが、中国の農民がかぶる紐のついた帽子が、風に吹かれて舞い上がり凧になった。中国の檣の先に付いた檣旗から発生した。蜘蛛の糸に絡んだ木の葉が舞っているのを見て等々推測されています。手近に作れる凧の素材が豊富にあったこともいえるようで、椰子の葉や葉脈で凧や凧糸を作ったことも考えられます。現にインドネシアでは、凧による魚釣りを行って、最近まで木の葉を使っていました。

それでも、中国が現在の凧のルーツといわれています。紀元前4世紀に有名な技師公輸盤は、木で作った凧、木鳶を3日間落ちることなく揚げたとあります。紀元前169年には漢の將軍、韓信が、城を攻め落とすために凧を揚げて城までの距離を測ったといわれています。武具であった凧が庶民の遊びになるのには長い時間がかかりましたが、この1枚の竹と紙でできた凧に、その地方の、国の芸術性、気候、国民性を感じることができるのです。

現在、凧の素材は竹と紙という世界から、グラスファイバーやカーボン、ナイロンと変遷し、はては骨のない、空気で膨らんで糸目を付けた、まるで熱気球という凧が主流です。大空をキャンバスに、自由に形状を変え、カラフルに、巨大にと進化しています。凧揚げ大会ばかりでなく、軽飛行機、熱気球とのコラボレーションで大きなイベントとしても意味をもつようになりました。

そんな凧ですが、部屋の中でコンピュータと過ごすことが多くなった今、きれいな大空で、広場でのびのびと遊べる、自然の大切さ、日本の各地に根づいた美しい凧が、昔からある伝統行事としていつまでも飛翔することを願っています。